

Fernando Charry Lara

Lucidez y Pasión

Poemas de amor, aparecido por primera vez en 1986, es la tercera obra poética de Darío Jaramillo Agudelo. La primera se llamó *Historias*, en 1974, y se publicó en parte traducida al inglés como *Poetic corner*. De 1978 fue *Tratado de retórica*, distinguido en Cúcuta con el "Premio Nacional de Poesía Eduardo Cote Lamus". Pero antes de recoger en forma individual sus poemas, los primeros que dio a conocer se lanzaron en volumen colectivo con un título, *Ohhh*, que bien podría referirse humorísticamente a la inicial palabra del himno patrio de Colombia. Se reunieron allí, en 1970, aurales composiciones juveniles. También, en ese mismo año, la *Antología de una generación sin nombre: últimos poetas colombianos*, editada en Madrid por Jaime Ferrán dentro de la "Colección Adonáis", mostró varias de sus precedentes creaciones.

Darío Jaramillo Agudelo nació al promediar el año 1947 en la población antioqueña de Santa Rosa de Osos, nombrada por ser asimismo cuna de figuras intelectuales entre las que especialmente se mencionan otros dos poetas: Porfirio Barba-Jacob (1883-1942) y Rogelio Echavarría (1926). "La poesía de Rogelio Echavarría forma parte de mi educación sentimental", declaró alguna vez. A los siete años fue a Medellín, donde vivió hasta 1965. Desde entonces, salvo temporadas en la Universidad de Iowa, Estados Unidos, y en la capital de Antioquia, ha permanecido en Bogotá. Luego de terminar sus estudios de abogado ha sido profesor universitario y, en los últimos años, director de importantes labores culturales. Sus amigos lo distinguen como incansable devorador de novelas, poesía e historia. Se ha definido a sí mismo: "un lector vicioso, maniático, perfeccionista y prejuiciado". Persigue ávidamente libros antiguos y modernos. Su propia formación académica le orienta esas lecturas. El conocimiento de autores de lenguas diversas le incita al mismo tiempo a la escritura. Y en

ésta, principalmente, a la poesía. Es también autor de una misteriosa novela, *La muerte de Alec* (1983), de ineludible calidad poética. El poeta, y el novelista que no cesa de ser poeta, complementa su tarea con estrictos y novedosos juicios críticos. Seguramente le persuadió la condena baudeleriana para aquellos que, sin llegar a la crítica (que bien hecha es otra manera de expresión artística) se resignan a escribir meramente versos. El ejercicio simultáneo de poesía y crítica bastan para definir el cimiento culto que, en Darío Jaramillo, sustenta su construcción poética.

Son varias las tendencias que en la



década de 1970 se presentan en la poesía colombiana, cuando asoma a la escena literaria la que, a falta de más puntual denominación, apellidaron "Generación sin nombre". Esas tendencias le venían en parte del espíritu crítico de los poetas agrupados en la revista "Mito", en los años cincuentas, y también de la desacralización de valores culturales y sociales que, como característica quizá más definida, propició en el siguiente decenio, el del sesenta, la fugaz aventura del Nadaísmo. A la "Generación sin nombre" se le señalan notas determinantes como la ironía, el desencanto, el escepticismo, la nostalgia. Y se advierte su "cansancio" frente a lo que en política sería la burocracia unánime del Frente Nacional. Es así como ha podido hablarse de que los poemas de Darío Jaramillo eran adictos a manifestaciones de la llamada "artipoesía". Ésta asumió la irreverencia o el sarcasmo contra lo que se proponía censurar. En Colombia se presentaron, de tiempo atrás, ejemplos valiosos de ella. Se cita, además de "Gotas amargas", la "Sinfonía color de fresa con leche" que escribió en 1894 José Asunción Silva desestimando el preciosismo de algunos poemas de Rubén Darío y de los "colibríes decadentes" imitadores de textos del nicaragüense que, dos años más tarde, se juntaron en su libro *Prosas profanas*. Igualmente se mencionan en esa postura los versos antirrománticos y antimodernistas (en lo que el Modernismo tuvo de exótico y decorativo) del cartagenero Luis Carlos López.

Dentro de la "Generación sin nombre", que otros también imprecisamente designan "post-nadaísta", los antecedentes de Silva y de López respaldaban la simpatía de varios de sus integrantes por una nueva ola de antipoesía que irrumpió entonces en países hispanoamericanos y en España. Aun cuando es verdad que a ellos, descartando su aprecio por la obra de "Mito", no les atraía particularmente mostrarse afines o

impugnadores de cualquier pasado poético colombiano. Fue esa una característica suya que se ha tomado como otra señal de su desinterés por acontecimientos, como los políticos, más visibles en la vida pública de una nación. Invocando un modelo ilustre recordáramos que en Francia se habló a fines del siglo XIX, a propósito de similar actitud de poetas decadentes y simbolistas, de que orgullosamente defendían su "disciplina de la indiferencia". En cualquier caso, los poemas de Darío Jaramillo delimitaron su seguimiento de la antipoesía. Porque en ésta se dieron, dentro del propio ámbito hispánico, manifestaciones bien diferentes.

Los "antipoemas" del chileno Nicanor Parra, por ejemplo, se propusieron primordialmente plantear, desmitificando la poesía con la invasión del prosaísmo, la enajenación del ser humano frente a la injusticia social y al sentido de la historia contemporánea. Los de Darío Jaramillo, si realmente pueden tomarse por "antipoemas", concentran su crítica (en *Ohhh, Historias* o *Tratado de retórica*) en terreno exclusivamente literario: contra lo prejuizado como poético y desdeñosos del carácter ritual que una larga tradición confiere al ejercicio del verso. No existe en ellos, como sí en los de Parra y en poetas de similar actitud, la impugnación del absurdo y de intereses y errores que envilecen al hombre en la sociedad contemporánea. Sino que se trata,

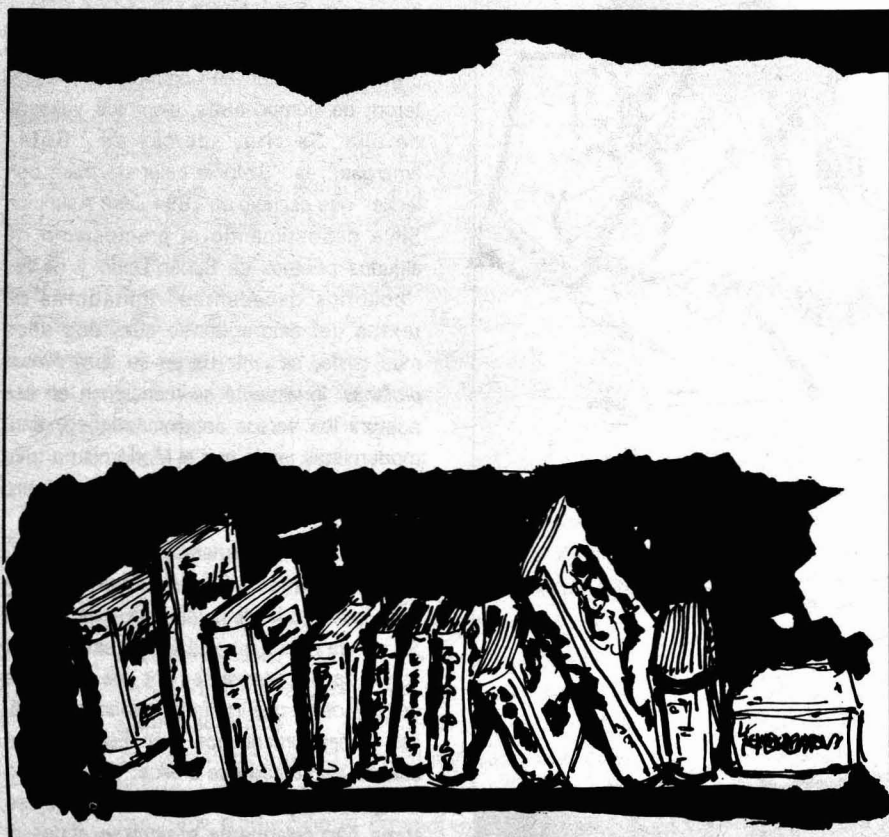
ostensiblemente, de llegar a una distinta concepción de la poesía. Y, desde luego, de lograr el lenguaje apropiado para expresarla. A sabiendas, no obstante, de la insuficiencia de comunicación de las palabras, desgastadas tanto por el uso como por el abuso a que se las somete. No se trata, como sí en otros casos, de denunciar las múltiples formas con que se disfraza la infamia humana. Ni de una rebelión, como aquella que imaginaron sus coetáneos nadaístas, contra la "belleza" o lo "melodioso" del verso. Sino, por paradójico que parezca, de una búsqueda de la esencia, de la naturaleza propia de la poesía. Con la pretensión de que el habla poética, desnuda de verbosidad, recupere su extraviada inocencia. Su dicción primera pero, por lo mismo, rica de significaciones. Que vuelva a ser ella "forma callada" o aquel silencio que, según dice, es "la música del tiempo".

Acaso Darío Jaramillo no ha dejado de reconocer en la poesía una "batalla de palabras cansadas". Y sabe por tanto que a ella se la debe refrescar haciéndola decir rectamente, con economía de vocablos, sin rodeos, la intuición original que la sustenta. Indicio evidente de tal empeño es la manera como la última línea de cada poema se presenta muchas veces como su resumen o justificación. Algo de ello debió aprenderlo de una lectura predilecta suya: la de Jorge Luis Borges. Que se refleje, no en temas ni

particulares modos de locución, sino en el aire resueltamente meditativo, ensimismado, que circunda su creación poética. A la cascada de imágenes de Huidobro, sugridora de la existencia "real" de mundos fantásticos, o a la voz sonámbula de Neruda, poderosa de sustancia física invasora, se prefieren ahora lecciones que, como la del autor de *El otro, el mismo*, nos llevan, con no menor fascinación, por arduos laberintos de la inteligencia. Y dan, a la vez, pautas de medida, de afinación, de sabiduría verbal.

De ahí ese vasto espacio que Darío Jaramillo concede a las referencias culturales para que en muchas ocasiones entren como escenario natural de su poesía. Aparecieron desde las primeras muestras de ella. Porque acuden en su verso, sin oponerse, dos intenciones: la de una poesía de lo sensible y la de otra, más que de lo intelectual, de lo psíquico. En esa "Colección de máscaras", que constituye la cuarta y última sección de *Poemas de amor*, traza la verosímil confesión que harían personajes como Job, Heráclito o Platón, el poeta que nació Miguel Ángel Osorio y los narradores Felisberto Hernández, Francis Scott Fitzgerald y Jerome David Salinger. Su voz es al mismo tiempo la de ellos y su propia voz: a cada momento somos los otros y somos los mismos. La otredad y el doble le son asuntos predilectos: "hay alguien dentro de mí perdido". Una sensación de sueño que sueñan seres distintos y ajenos al que sueña y escribe como ellos. Sus estremecidos monólogos (el "tiempo oscuro" de Felisberto puede también tomarse así) no sólo sirven como recreación de complejas personalidades sino para ahondar el poeta en sus emociones personales y en su intimidad. Y para descubrir y revelar, haciendo hablar y hablando cual lo harían aquéllos, aspectos inéditos de su propia alma. El poema: sitio de hallazgo de sí mismo. Se ofrece una relación nueva entre vida y creación literaria. Según pensaba Blake, la verdad no procede de la razón sino de la percepción poética.

Poemas de amor comprende cuatro grupos de composiciones de los cuales el primero lleva el mismo título del volumen. Precisamente porque alguna vez Darío Jaramillo conjeturó que "nada hay más efímero que el lenguaje de los sentimientos", debió esforzarse en poner en esta lírica amorosa, a la cual acechan siempre tantos riesgos, el mayor cuidado sobre la precisión y la necesidad de cada una de sus palabras. Recordando igualmente que Baudelaire escribió: "La sensibilidad del corazón no es absolutamente favorable al trabajo poético.





Una extrema sensibilidad suya puede llegar a anularlo". Pero en estos bellos renglones de Darío Jaramillo aparecen salvados tales peligros. Con la lucidez que sólo es premio de una ardorosa conciencia creadora. No hay en ellos ocasión de embriaguez del corazón ni de los sentimientos. Sino, atendiendo a justa simetría, pasión del lenguaje logrado mediante el equilibrio entre lo que en éste existe de sensible y de intelectual. Entre el hervor de la sensibilidad y la vigilancia de la mente que controla el fuego verbal. Pasión del lenguaje: exaltación y rigor de la inteligencia poética.

Entre los poetas de la tradición clásica con el que más semejan tener afinidad los *Poemas de amor*, en esa primera serie del libro, es acaso, por su llameante lirismo, el latino Cayo Valerio Catulo. Quien supo decir del amor, como pocos, sus inmensas felicidades o desesperaciones. Y, en corta pero frenética vida, se entregó con vehemencia a su escorzo reflexivo: "Odio y amo. ¿Por qué así?, quizá me preguntes. / No lo sé. Pero siento que así es. Y en ello me torturo." El arsenal temático de su erotismo, de sus amores y de sus odios, ha seguido hasta nuestros días nutriendo la poesía occidental. Su actitud, en algunos deslumbrantes momentos, es precursora de algo que caracteriza a poemas amorosos como los de Darío Jaramillo. En cuyo desarrollo, si es inocultable su raíz sentimental,

es evidente asimismo el avance hacia una emoción en la que asoma la complejidad de la vida psíquica.

Otra de las cualidades que mejor se aprecia en los poemas de Darío Jaramillo es el extrañamiento que ellos impusieron al lenguaje preconcebidamente poético. Sus voces son en cambio, casi siempre, las que oímos en labios de seres cotidianos. O, mejor, aquellas del que habla a solas para sí mismo. Con lo que ha superado la falta de vivacidad y de significación que conlleva el uso convencional de la lengua poética envejecida. Su idioma es de hoy y refleja, sin alardes ni esnobismos, una posición ante asuntos que son también de nuestra época. Por eso llega pleno de eficacia y de expresión. Es de los poetas que prefieren escribir con sus propias palabras, las de su alrededor, y no con las de los que anteriormente escribieron. Es de los que prefieren emplearlas como súbitas iluminadoras de realidades.

Figura también entre sus características salientes la de la utilización de un ritmo interno que elude acogerse a cada verso como unidad independiente y en cambio, con más amplia respiración, abarca la totalidad de la frase. Con ello, además de evitarse la monotonía y trivialidad del sonido, se persigue una magnitud que favorece el desarrollo de la intuición poética en armonía con la velada pero necesaria cadencia ape-

nas insinuada. El ritmo lo utiliza a veces, como se proponen algunos poetas, para destruir el asiduo tono racional del lenguaje, su estructura ordinariamente lógica. Buscando, asimismo, su proyección imaginativa. La danza de sílabas que quisiera ser siempre el verso se amortigua en dilatadas ondas de entonación, ascendentes y descendentes. Las cuales se conciertan en imprescindible ritmo verbal. Y en éste parece involucrarse, profundizándose, el ritmo psicológico. Pero la música de *Poemas de amor* es más silenciosa que resonante. El dinamismo de cualquier idioma avanza a medida que se juntan y atraen en sonido las palabras. Es decir, a través del ritmo, tanto en la prosa como en el verso. Mas ocurre que en el lenguaje de la poesía, se escriba ella en verso o en prosa, aquél se intensifica a media que va imponiéndose la emoción. El hacedor puede ser consciente o no de que así sucede. Sin embargo, cederá las más de las veces al impulso de las palabras. Por lo que no deja de repetirse que, en sus mejores momentos, la poesía es arte mágica. De ello da testimonio gran parte de estos *Poemas de amor*.

T. S. Eliot discurrió persuasivamente acerca de la música de la poesía. Pensó que ésta, rítmica o silábica, rimada o no, formal o libre, debe ser música latente en el lenguaje de la conversación del lugar y tiempo en que vive el poeta. Quien, según señaló, tiene la obligación de usarlo. Es de otra parte cierto (como ya lo había adivinado Edgar Poe) que el poema se concreta, antes de ser elegidas sus palabras, en un ritmo determinado: al cual lo impone con frecuencia la música escondida en la conversación. Eliot hacía notar que mientras el lenguaje hablado continúa permanentemente cambiando, en su vocabulario, sintaxis, prosodia y entonación, el lenguaje poético simplemente va pasando de moda. De donde dedujo que toda modificación importante en poesía implica un regreso al habla cotidiana. Formulando, sin embargo, una aclaración: "Ninguna poesía, por supuesto, jamás es exactamente igual al lenguaje que el poeta habla y escucha: pero tiene que estar en tal relación con el lenguaje de su época que el lector o el oyente pueda decir: 'Así es como yo hablaría si pudiera hablar en poesía'. Y he aquí la razón de por qué los mejores contemporáneos puedan darnos una sensación de entusiasmo y una especie de plenitud diferentes a cualquier sentimiento que una poesía del pasado, aun de mayores vuelos, llegue a despertar en nosotros". Sin ser igual al habla cotidiana, pues, el poema

Desarrollo y organización de las Ciencias Sociales en México

Ricardo Pozas Horcasitas

tomará su material, sus sonidos, sus ondulaciones, su música, conquistando la armonía verbal que siempre pretende. Armonía que no implicará la inflexión "melodiosa" ni el empleo de "palabras bellas". Ya que deberá lograrse sin perder su contacto con el lenguaje hablado. Así razonaba el autor de "Miércoles de ceniza" antes de precisar: "ningún verso es libre para el hombre que quiera escribir un buen texto en poesía. (...) una gran cantidad de prosa mala ha sido presentada bajo el nombre de verso libre. (...) Sólo un mal poeta puede considerar el verso libre como una liberación de la forma. Si el verso libre era una rebelión (la de los simbolistas) en contra de la forma muerta, fue no obstante la preparación para una forma nueva o para la renovación de la antigua".

Poemas de amor es convincente ejemplo de que, sabiendo estar cerca de la música del habla cotidiana, la poesía puede ganar notable intensidad de expresión. Poesía: voz solitaria acrecentada de secreta virtud. Puede ella enriquecer su ritmo, como no podrían alcanzarlo los ritmos de la prosa, para cumplir, con palabra natural, honda y directa, libre de fines prácticos, razonamientos, conceptos o rodeos, su propósito ineludible, que no conseguiría ser otro, de impresionar o enardecer la mente del lector. Si la prosa, según se ha creído, es la elocución clara, útil y razonante, la poesía no querrá dejar de existir sino como lenguaje extraordinario. Siendo su fuerza oculta una aproximación a la lengua contemporánea del poeta. Sólo con ésta consigue ser verdaderamente expresiva y comunicativa. Sólo llega entonces a ser esa naturaleza u objeto viviente que es un poema. No sigamos adelante. El temor a caer en vagas generalizaciones o simples conjeturas nos impone limitarnos ahora a manifestar nuestra admiración por la poesía que, lejos de ser letra muerta, nos llega con la música de las frases que a diario se escuchan al lado. Como la de estos, por lúcidos y apasionados, punzantes poemas de Darío Jaramillo.

La lectura de *Poemas de amor*, además, nos confirma la certeza de la definición que en 1884 dio Stéphane Mallarmé, a quien muchos tienen como a uno de los padres de la lírica moderna: "La poesía es la expresión, por medio del lenguaje humano traído a su ritmo esencial, del sentido misterioso de los aspectos de la existencia. Y así, ella dota de autenticidad nuestra morada, y constituye la única tarea espiritual". ♦

Darío Jaramillo Agudelo. *Poemas de amor*. Bogotá, El Áncora Editores, 1990.

Hace cerca de cuatro años el Dr. Francisco Paoli me invitó a colaborar en el libro que hoy comentamos. En ese tiempo, yo terminaba la gestión al frente de la Secretaría Ejecutiva del Consejo Mexicano de Ciencias Sociales y el Dr. Paoli me pidió que sistematizara mi experiencia de más de dos años y medio de gestión académica. Hoy, el mismo Francisco, me pide hacer otro tipo de sistematización, también desde la experiencia de la gestión académica, pero en esta ocasión, en torno a lo que considero los posibles derroteros de una parte de la investigación en las ciencias sociales.

En ambos casos, las sugerencias franciscanas me han permitido realizar el útil esfuerzo de convertir la experiencia académico-administrativa en reflexión intelectual. Lo que resulta no sólo útil, sino necesario para ambos desempeños.

Me queda sin embargo, aclararles a ustedes una situación poco común; la de mi condición de ubicuidad de ser comentarista y al mismo tiempo comentado, en tanto coautor del texto en cuestión.

Esta condición de juez y juzgado, a la que accedí con gusto por su condición de excepcionalidad y casi de experimentación, me ha permitido releer los trabajos, quizá con menor objetividad que otro lector (si suponemos que objetividad es distancia) pero con una suerte de mayor compromiso, al plantearse el texto no como algo totalmente ajeno y distante, sino como una etapa de la reflexión colectiva en la cual estoy inserto, y está materializada en el libro.

La condición desde la cual leía, convirtió al texto en un texto abierto sobre el cual se vuelve para continuar, para restablecer el diálogo entre el autor y el texto, entre un autor y los autores, entre su texto y los textos, produciendo una suerte de cambio temporal y engarzando el texto en el curso del presente.

Esta digresión me fue provocada por la condición de duplicidad en la que me encontraba, pero que independientemente de que la haya tenido que aclarar, vale la pena seguir experimentándola para otras presentaciones. Finalmente la ruptura de los actos intelectuales constituidos, de las formas de organizar, de construir la crítica, introduce nuevas formas de saber, de saber sobre no-

sotros mismos, al sobreponer los roles de escritor y lector.

Pasemos ahora al texto como tal y apuntemos en él la posibilidad de una reflexión sobre las ciencias sociales.

El conjunto de la obra general y de cada uno como capítulo en particular, se mueve en una doble lógica, a partir de la cual se reconstruye el objeto de estudio: las ciencias sociales en México.

Esta doble lógica fija dos elementos centrales a partir de los cuales se hace la reconstrucción temporal: por una parte, la disciplina en cuestión, sus etapas, sus textos centrales, sus personajes, sus procesos y sus cambios.

Por la otra, la referencia institucional, sin llegar a ser en ningún caso una verdadera sociología de las instituciones, sin adentrarse en las formas de la normatividad institucional que permean las formas del conocimiento, sin rescatar los valores vigentes en una institución en la cual gravita una colectividad científica, con usos y costumbres, con estratificaciones internas, con personajes, con ciertas normas vigentes de movilidad interna que inciden directamente, en el acceso o no, de alguna parte de sus miembros a un determinado tipo de actividad académica. Este conjunto de interacciones institucionales, implica un tipo de producción científica.

En este sentido, nos falta iniciar el tenaz esfuerzo de elaborar una sociología de las instituciones académicas y científicas, un análisis de la cultura de la ciencia en México y de su organización social.

El texto —porque no puedo decir mi texto, ni nuestro texto— es heredero de una tradición construida por nosotros en torno a nuestro quehacer científico, en donde tenemos más a establecer las continuidades que a marcar las rupturas.

En nuestra tradición cultural, hay más un punto de inflexión, que una verdadera fractura en las tradiciones del conocimiento, de los paradigmas, en el sentido kuniano "como realizaciones científicas universalmente reconocidas que, durante cierto tiempo, proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica". Cuando estos paradigmas entran en crisis, nosotros avanzamos —con el con-